

Los límites del costo de las señales costosas

Carina Perticone

Seminario de Doctorado “La experiencia estética”, Jean-Marie Schaeffer,
Septiembre 2013.

El presente trabajo intenta un abordaje inicial a la cuestión paradójica a la que nos enfrenta el hecho de que si las disciplinas artísticas se definen en parte por su carácter de “gasto improductivo” (Georges Bataille, *La noción de gasto*¹), en su funcionamiento social efectivo como generadoras de señales costosas (Schaeffer, 2013:13) existe un tipo de límite *de hecho* para su “improductividad”. Este límite empírico (Souriau, 1947:104-105) para la institucionalización de una práctica artística es el que opera en el caso de los fallidos intentos de institucionalización de las prácticas culinarias como una disciplina más entre las artes.

Las obras de arte como señales costosas

En *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art* (2009) y en *Experiencia estética: placer y conocimiento* (2013), Jean-Marie Schaeffer introduce en el espacio de la reflexión sobre las prácticas artísticas, a la teoría de las señales costosas. Esta teoría, formulada por biólogos evolutivos, postula que los animales desarrollan características morfológicas y conductas aparentemente contrarias a las leyes de la economía de recursos propias del comportamiento de los seres vivos, pero que encuentran su razón de ser desde una perspectiva evolucionista si se las considera como señales de alto costo (Schaeffer, 2009:34 y 2013:13). Antes de avanzar con la explicación de qué sea una señal costosa, será necesario detenernos brevemente a propósito de la cuestión de la economía de recursos. Las acciones de los seres bióticos conllevan una pérdida de sus reservas energéticas, o una exposición a agentes peligrosos del ecosistema, de modo que cada acción se realiza en pos de algún tipo de recompensa: la supervivencia humana, al igual que la de las demás especies, depende de que la administración de los recursos fundamentales para la vida se base en una relación costo-beneficio positiva. Esto implica que el *input* energético debe ser

¹ Disponible en: http://economaiinternacional.sociales.uba.ar/files/2011/03/Bataille_La-nocion-de-gasto.pdf

mayor que el *output*, es decir, no podemos sobrevivir si no hacemos ingresar a nuestro organismo más calorías de las que “hacemos salir” (dicho esto en el sentido de que las “gastamos”); lo mismo sucede con el agua, ya que eliminar más líquido del que ingerimos produce la pérdida de la homeóstasis (el equilibrio de nuestros sistemas de soporte vital). Nuestras necesidades para la supervivencia condicionan nuestros comportamientos, por ejemplo, en el caso de las elecciones y preferencias alimentarias: la teoría del rendimiento óptimo predice que los cazadores o recolectores cazarán o cosecharán únicamente aquellas especies que maximicen la tasa de rendimiento calórico con respecto al tiempo de caza/recolección. Siempre habrá, como mínimo, una especie que se cazará o recolectará cuando se la encuentre: la que arroje la tasa de rendimiento calórico más elevada por hora de “manipulación” (tiempo empleado en perseguir, matar, recolectar, transportar, preparar y cocinar la especie después del encuentro, Harris, 2004:205-210; veremos más adelante por qué este tópico es importante para este trabajo).

No todas las prácticas humanas están reguladas por el criterio de la economía de recursos. En *La noción de gasto*, Georges Bataille enumera una serie de tipos de desempeños sociales que pueden ser calificados de “gasto improductivo”, como las actividades religiosas, el deporte, la producción de artículos de lujo y las artes. En efecto, ninguna de estas actividades está vinculada, desde el punto de vista de las necesidades básicas para la supervivencia de los miembros de una sociedad, a una relación de costo/beneficio positiva.

Volviendo a la teoría de las señales costosas, ésta ha sido retomada por los antropólogos Rebecca Bliege Bird y Eric Smith para brindar una explicación que restituya el carácter productivo de estas prácticas “improductivas” y entre ellas, las actividades artísticas. Estos autores proponen que las prácticas artísticas y las artesanales producen bienes de alto costo en tanto las primeras no persiguen un fin utilitario y las segundas, si lo persiguen, lo hacen de tal manera que la energía invertida en la realización de los bienes supera la medida necesaria para el producto terminado con función utilitaria práctica, y que los artefactos resultantes de ambas disciplinas devienen en señales de su propio costo elevado de realización dados el tiempo, la energía y la atención invertidos a tal fin.

La restitución del carácter productivo de estas actividades de relación costo/beneficio aparentemente negativa se apoyaría en el hecho de que las señales de alto costo serían honestas

respecto de las capacidades de sus agentes productores. A su vez, esto produciría una suerte de compensación del gasto improductivo para esos agentes: la señal honesta de sus capacidades les brindaría prestigio, que sería determinante para sus relaciones sociales y reproductivas (Bliege Bird y Smith, 2005:231-232).

Schaeffer toma de estos antropólogos la idea de validar la aplicación de la teoría de las señales costosas a las actividades humanas y entre estas, a las artísticas, con la diferencia de que plantea no una identidad funcional entre la producción de señales costosas de los animales y las prácticas artísticas de los seres humanos, sino una homología estructural entre estas. Entraremos en detalles. El ejemplo que el autor presenta es el del *ave de emparrado*, que construye un “nido” que en realidad no es tal (porque no tendrá la función práctica de albergar a los huevos y las crías), sino una construcción “decorada” con elementos de colores, que funcionará como señal demostrativa de sus propias aptitudes ante la hembra que la examinará. La función inmediata, primaria, de este “artefacto” animal no es utilitaria, sino semiótica. Sólo una vez que se produjo su funcionamiento como señal puede hablarse de una función ulterior derivada, que es la de favorecer los mecanismos de elección reproductiva. Schaeffer aclara que cuando recurre a la teoría de las señales costosas lo hace para dar cuenta de la particularidad del alto costo de las señales que constituyen las obras de arte y no, como lo hacen Bliege Bird y Smith, de una identidad funcional ulterior entre los artefactos de producción animal sin función práctica primaria y las obras de arte: “la teoría de las señales costosas puede tener una utilidad *heurística* para comprender el carácter no económico de la producción artística y de la relación estética –su carácter de “gasto” en el sentido de Bataille” (Schaeffer 2009:44).

“Las artes” como disciplinas productoras de señales costosas

En *La obra del arte I: Inmanencia y trascendencia* (1996), Gérard Genette quien adscribe a los postulados de Nelson Goodman en *¿Cuándo hay arte?* (1990) se manifiesta en contra de intentar circunscribir “un número (finito o no) de artes, caracterizadas por rasgos específicos y genéricos, que colocan cada una de ellas, y su conjunto presente o futuro, aparte de las demás actividades humanas”, porque “la definición común que podemos aplicarles [...] es típicamente funcional y

[...] la función de que se trata puede ser aplicable o no a toda clase de producciones” (Genette, 1997:8-9). Esto en principio es atendible cuando se observa la diversidad de objetos y acciones que se presentan como ocasiones para un funcionamiento artístico: es aquí cuando se hace evidente que el arte no es una esencia, ni es un conjunto de objetos determinado. Sin embargo, en vista del tipo de obras sobre el que trabaja en su largo desarrollo sobre los modos de existencia de las obras de arte, es claro que al autor no le escapa el hecho de que si el funcionamiento artístico es un modo de relación cognitivo-comunicacional y estético con algún tipo de creación humana, hay áreas en los tipos de materialización de la creatividad cuyos productos son más favorables a la realización de este funcionamiento que otras. No nos estamos refiriendo a diferencias de las disciplinas convencionalmente conocidas como “las artes” entre sí; tampoco a la diferencia entre esas artes convencionales y la producción de obras conceptuales (que, por otro lado, no son menos convencionales, en sentido estricto). La diferencia que en este caso queremos marcar es la que existe entre la producción de objetos y acciones sin otras posibilidades de uso manifiestas que las de ser objeto de una relación cognitivo-comunicacional y estética y la producción de objetos de evidente función utilitaria. Claro está que estos últimos también pueden ser objeto de una relación cognitivo-comunicacional y estética, aun si no es mediante la descontextualización de este objeto y su emplazamiento en un espacio de exhibición. Pero no hace falta, creemos, explayarnos sobre el carácter frecuente de la activación del funcionamiento artístico en el primer caso y el carácter contingente de la misma en el segundo. A lo que queremos llegar con todo esto es a mostrar que es observable una correlación entre los índices de “improductividad” de los productos de la creación humana y sus mayores o menores posibilidades de funcionamiento artístico: las artes convencionales producen obras sin utilidad práctica, las disciplinas que llamamos del diseño producen obras con utilidad práctica, y para que un producto del diseño funcione exactamente igual que uno de las artes convencionales, es necesaria su de pragmatización, esto es, la anulación *de facto* de sus prestaciones prácticas (que es lo que sucede cuando el objeto es exhibido o “espectacularizado”, cuando se lo fuerza a operar *como señal* únicamente).

Todo lo anterior, que puede parecer una obviedad dado que ya hablamos de las artes como gasto improductivo (y que, se supone, ya es sabido que la diferencia entre disciplinas especialmente artísticas y disciplinas del diseño existe aunque no se trate de compartimientos estancos), se revela como necesario de ser expuesto ante algunas reacciones contemporáneas contra el antiguo

sistema de las bellas artes: para asegurarse de no limitar el soporte material de una obra de arte a los “autorizados” por el ya obsoleto sistema, se cae en el extremo opuesto de ignorar alegremente las especificidades de la instancia de producción y su incidencia en su futuro funcionamiento en recepción. Pero el que en la actualidad el funcionamiento artístico pueda, como dice Genette, “ser aplicable a toda clase de objetos” no invalida la pertinencia de señalar a ciertas prácticas como especialmente productoras de obras de arte. Las prescripciones de los teóricos del siglo XVIII no son útiles en el siglo XXI, pero sus intuiciones sobre la facilidad para el funcionamiento simbólico y estético de los objetos sin función práctica evidente no estaban erradas. Se puede, incluso, ir más atrás y encontrar una idea similar: las *mimetiké technái* de la antigüedad griega tampoco tenían una utilidad práctica. La utilidad que los griegos asignaban a las artes miméticas era la de contribuir a la *paideia*, a la educación del pueblo. De similar manera, la única utilidad que el sistema de las bellas artes permitía a las obras era la de educar (ese era el famoso *Utile et dulcis* del Arte Poética de Horacio). Para que las obras de arte educaran no hacía falta más que la recepción de la obra. La recepción, por más que requiera por parte del receptor un tipo de actividad mental, no puede considerarse un uso práctico inmediato como el dado a los objetos utilitarios. De ahí que podemos decir que las disciplinas artísticas son particularmente actividades productoras de señales costosas. Pero hay otra cuestión vinculada con la recepción que incrementa el carácter de alto costo de las artes. Sucede que la obra de arte no es costosa sólo en producción. La recepción estética también es “costosa” si la comparamos con la recepción cognitiva de primer grado (o la del “estar-en-el-mundo), porque implica una disminución de actividad en el nivel de la reducción conceptual de lo que estamos percibiendo y un aumento de la atención a nivel de lo primario-sensorial (Schaeffer, 2013:16-21). La reducción conceptual es algo a lo que estamos muy acostumbrados porque lo hacemos casi todo el tiempo, incluso fuera del estado de vigilia, en sueños. Por eso nos cuesta “menos” que dirigir la atención a lo aspectual o a las propiedades de las experiencias sensoriales (o los *qualia*). Por supuesto, no estamos reduciendo la atención estética a la brindada a las obras de arte. Pero los productos del diseño, aunque admitan ser objeto de atención estética, son reconocidos como objetos con posibilidades de uso práctico e inmediato justamente porque en su instancia de producción, la búsqueda de adecuación a ese uso práctico siempre actúa como un limitante para las operaciones cuyos resultados favorecen la conducta estética del receptor, al menos si los comparamos con la mayoría de las obras de arte, que tienden a favorecer la activación de la conducta estética. Que

no haya manera de establecer una categoría ontológica de objetos estéticos, que los objetos estéticos *per se* no existan (Schaeffer, 2012:49-66) no significa que tampoco exista esta diferencia de capacidades objetuales para favorecer más a un tipo de activación atencional que a otro.

Costos y límites

Volvemos ahora al punto de partida: las obras de arte son señales costosas y las disciplinas artísticas institucionalizadas se identifican, entre otras cosas, por ser generadoras de “gasto improductivo”. Sin embargo, hay un límite para el carácter de improductivas de las disciplinas artísticas; un límite que determina incluso la imposibilidad de legitimar a un tipo de práctica estética como artística. Esto puede parecer paradójico pero adquiere sentido si observamos a las prácticas artísticas en el contexto amplio de su funcionamiento efectivo al interior de los sistemas sociales de los que son parte. Será necesario antes detenernos en la diferencia entre *función* y *funcionamiento*. Cuando nos referimos a la *función* estamos hablando de una finalidad otorgada al resultado de la producción de bienes, desde el momento mismo de su diseño y/o realización. La adjudicación en general de una finalidad específica a una clase de objetos está acordada culturalmente, teniendo en cuenta la adecuación material de estos bienes al tipo de uso que los seres humanos podemos hacer de ellos. La función se atribuye en producción y “a futuro”. El *funcionamiento*, en cambio, es el fenómeno observable del uso efectivo de los bienes, su rol dado en recepción, que en ocasiones puede diferir de aquel al que estaba condicionado por la *función* que se le otorgó en la instancia de producción. El *funcionamiento* es observable en recepción como proceso de circulación cumplido, en retrospectiva. Si hay una diferencia de uso notable entre la función adjudicada y el uso efectivo dado, podemos decir que estamos ante un funcionamiento refuncionalizador.

Ahora bien, función y funcionamiento no son sólo categorías aplicables a la esfera de la producción y el uso observados como proceso de circulación individual de cada producto humano. También podemos hablar de la función y del funcionamiento social de las distintas áreas de la actividad humana, entendiendo, en el caso del arte, a la función como finalidad atribuida al arte en el seno de la sociedad (creación de conocimiento de los lenguajes específicos,

aportes a la educación y a la creación de capital cultural compartido, etc.) y al funcionamiento como el conjunto de procesos de producción, circulación, consumo y mediatización de las obras, así como los efectos de todos estos procesos.

Retornamos entonces al tópico del funcionamiento efectivo de las prácticas artísticas en su marco sociocultural y a la imposibilidad de legitimar institucionalmente a una práctica como artística por “exceso de gasto”, a propósito de lo expresado por algunos sociólogos y teóricos del arte (Perticone, 2015:129-132) sobre su propia incompreensión de esta imposibilidad, específicamente sobre la de institucionalizar a la cocina como una más de las disciplinas artísticas.

En nuestras sociedades existen, a grandes rasgos y desde el punto de vista de la propiedad de los medios de producción y de los espacios de recepción, distintos circuitos para la puesta en circulación y recepción del arte: el de los organismos estatales, el de las organizaciones privadas sin fines de lucro, el del circuito comercial en las artes performáticas, el también comercial de los coleccionistas (en el caso de las artes plásticas y otras artes productoras de objetos), etc. En cada uno de estos circuitos la esfera de la utilidad ulterior, no inmediata, la relación costo/beneficio positiva vuelve a ser pertinente. Pero lo es particularmente en el ámbito institucional, público y estatal, que es donde se suele realizar la instancia de legitimación artística “definitiva” de las prácticas y donde una disciplina no puede institucionalizarse como artística si no funciona como inversión en capital cultural social y al alcance de las mayorías. Es decir, cada disciplina debe ser capaz de producir obras que devengan en una relación costo-beneficio positiva ligada a la cantidad de espectadores que puedan tener acceso a la obra, incluso si para esto es necesario recurrir a su reproducción y mediatización. Este no es el caso del resultado de las prácticas culinarias, algo que Nathalie Heinich y Roberta Shapiro mencionaron pero no desarrollaron en su estudio sobre la conversión social en disciplinas artísticas, de actividades antes no consideradas como tales².

La función práctica utilitaria de la comida nunca deja de estar presente; aun suponiendo que pudiese disminuirse (como lo declaran los teóricos a los que hemos hecho alusión) por medio de la creación de platos con mayor finalidad estética y cognitivo-simbólica que nutricia, no hay manera de que se cumplan estas finalidades si no es por medio del *comer*, lo que implica la destrucción y desaparición de la obra. El argumento de que estas obras efímeras funcionan como

² Disponible en: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639>

otras también efímeras, performáticas, no es válido: las obras de danza, teatro y música tienen una duración específica, pero su soporte material no desaparece, no hay que efectuar un nuevo *input* de materia para cada ejecución. Además, todas estas manifestaciones pueden registrarse, reproducirse y mediatizarse, en cambio, las propiedades organolépticas de la comida (flavor, olor, textura) son irreproducibles indiciamente. Por todo esto, si se categorizase a las prácticas culinarias como disciplinas artísticas, sus resultados no se proyectarían como señales costosas de gasto legítimo, sino como señales *hipercostosas*. Al funcionamiento como señal costosa de las obras de las disciplinas artísticas debería sumársele, en el caso del producto culinario, su constitución como señal de su propio altísimo costo operacional y técnico, que determina su incapacidad de funcionar como inversión en capital cultural socialmente compartido (por la constante e inevitable necesidad de *input* de insumos, la imposibilidad de reproducción y el acotado número de receptores posibles frente al producto de las demás disciplinas). A esto se le agrega el auto-señalamiento de lo costoso de la obra al exhibir la deprivatización de *nutrientes* siendo utilizados en dirección contraria al comportamiento de elección alimentaria descrito por la teoría del rendimiento óptimo (citada al principio de este trabajo), en un contexto de crisis alimentaria global causada por desigualdad en el acceso a los alimentos (Sen, 1981:7-8).

Como hemos podido ver, las obras de arte pueden concebirse como señales costosas desde la perspectiva de la teoría antropológica; pero esas señales tienen, en la praxis social de la institucionalización de las disciplinas productoras, un límite para su propia autorreferencialidad como tales.

Bibliografía

BLIEGE BIRD, Mary y SMITH, Eric (2005) "Signaling Theory, Strategic Interaction and Symbolic Capital", *Current Anthropology* Vol 46 N°2, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

GENETTE, Gérard (1996) *La obra del arte. Inmanencia y trascendencia*. Barcelona: Lumen.

GOODMAN, Nelson (1990) "¿Cuándo hay arte?" en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

HARRIS, MARVIN (2004) *Bueno para comer*. Madrid: Alianza.

PERTICONE, Carina (2015) *Cocina, cuisine y arte. Modos del discurso académico para la legitimación artística de las cuisines comerciales contemporáneas*. Tesis de Maestría.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2009) *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*. Rimouski: Tangence.

(2013) *Experiencia estética: placer y conocimiento*. Boletín de Estética, Año VIII, N°25, Buenos Aires.

SEN, Amartya (1981) *Poverty and famines*. Nueva York: Oxford University Press.

SOURIAU, Étienne (1965, 1947) “El sistema de las bellas artes” en *La correspondencia de las artes*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.